

# 和風劇場の変遷

河内 厚郎

## はじめに

大きな災厄が文化史上の転機になるといったことは、しばしば起こる。阪神大震災からまもなく、西宮市の自宅で被災した劇作家の山崎正和氏は、工業化・都市化・近代化を一挙に推し進めた関東大震災と、日本がポスト工業化社会に脱皮しようとする段階でおこった阪神大震災とを比較して注目を浴びたが、江戸時代に類似の事例を探してみよう。

## 一、近世日本の演劇空間

一七〇七（宝永四）年、大阪湾を襲った大地震と大津波で千八百軒にのぼる家屋が倒壊し、一万人以上の人命が失われた。翌年にも大坂で大火があり、さらに近松門左衛門の最晩年に当たる一七二四（享保九）年には、市中の約七割を焼く「享保の大火」がおこった。これら一連の災厄により元禄文化の面影は一掃され、その後の復興の過程を通じて大坂は十七世紀とは異なる相貌の都市に再生していった。それを象徴的に示すのが舞台芸術の変容で

河内：和風劇場の変遷

ある。この時期、それまでは野天だった芝居小屋がすっぽりと建物の中に収まるようになった。人形浄瑠璃では人形遣いが一人から三人となり、複数の作者による合作が一般的となつて、『仮名手本忠臣蔵』といった国民劇が続々と道頓堀でうみだされていくことになる。

劇場には、戯曲としてのドラマを見せる「ドロメノン」と、劇場そのものを見せて娯ませる「テアトロン」という二つの機能があるが、近世大坂の劇場には、前者だけでなく、見世物としての仕掛けそのものを楽しむ後者の要素も大きかった。芝居町・道頓堀が文化史の上で果たした大きな功績の一つに、独創的な舞台機構をふんだんにつくりだしたことがあげられる。

宝暦八（一七五八）年十二月、角の芝居（角座）で初世並木正三作『三十石燈始（さんじつこくよふねのはじまり）』が上演されたとき、舞台全体に船を回すスペクタクルが求められた。そこで独楽まわしにヒントを得た作者の発案により、舞台を丸い盆に替え、独楽のように心棒を付けて、舞台の下を深く広く掘り下げ、その心棒を奈落へ通して回すようにした。

この、舞台中央がクルリと回って場面転換する「廻り舞台」は、舞台面の転換を速めたのみならず、観客の目前で表裏の装置をぐるぐる回すことにより、異なった二つの場面の状況を交互に見せる演出を可能にしたが、これは様々な演出を開発させる画期的な発明であった。その後まもなく、今日のように舞台の床板を丸く切りぬき、舞台そのものを奈落で回すようになる。この廻り舞台

の機構は寛政五（一七九三）年四月、江戸・中村座に移されて、二十世紀には外国の劇場にも影響を与えた。

舞台床を切って奈落から人や大道具を上下する「セリ」は、宝暦三（一七五三）年十二月、大西の芝居（浪花座）で上演された『けいせい天羽衣』に、やはり並木正三の工夫で、三間四方のセリ上げを使ったのが始まりである。その後、舞台床下から大道具の大きな屋台などをセリ上げる「大ゼリ」、俳優の上り降りに使用する「小ゼリ」、「スッポン」と呼ばれる花道のセリ上りが使われるようになった。

人間の役者が登場しない見世物としては、道頓堀の竹田からくりで宝永年間（一七〇四―一）頃からセリが使われていたといわれる。江戸時代初期の見世物の中でもっとも大規模な興行を行った「竹田の芝居」の人形からくりは、ぜんまい仕掛けの人形に筆を持たせ、その前に紙を置くと、口上にしたがって「福寿」などの文字を書くといった精巧な仕掛けが評判をとり、オランダ人も見物に来たという<sup>9(2)</sup>。

この竹田の芝居では、大きな屋台を転換してみせる「大からくり」、水力を使って人形が水中のスペクタクルを演じる「水からくり」、梯子乗りをしたりする「ぜんまいからくり」、山坂を走る車のからくり、空中に鳥をとばしたりするからくりなど、興行ごとに観客の目を驚かすからくりが発明された。こうしたテクニクが人形浄瑠璃や歌舞伎の舞台にも応用されるようになって、大道具をひっくり返して次の場面に転換する「がんどろ返し」、大道具

## 二

が崩れ落ちる「屋体崩し」、台車に人や物を乗せて移動させる「引梓」など、わが国の特長的な舞台機能が次々と生まれたのである。

そんな歌舞伎劇場が、もとは能舞台から進化したという史実は、好劇家の間でも案外知られていないことではなからうか。四百年前に歌舞伎を始めたとされる出雲の阿国は、スタイルとして完成していた能舞台を踏襲したのである。やがて能舞台の両側には棧敷が設置され、小屋の入り口上部には櫓が備えつけられた。元禄の頃には、客が役者に花を渡すため設けられていた竹柵が花道へと変化し、橋掛かりでの演技が花道へと移っていく。舞台からは四本の柱が消えて破風造りの屋根が後退し、橋掛かりも舞台の前まで拡大されるようになった。以上が、中世の能舞台から近世の芝居小屋へと変化していった、わが国の劇場建築の変遷のおおまかなプロセスであり、この変化が新しい音楽の摂取に伴って進化したことに留意したのである。江戸時代の邦楽は、そのほとんどが歌舞伎の伴奏音楽といってもよいからだ。

## 一、三味線音楽の渡来

戦時中の大阪で「断弦会」を主宰し、伝統芸能に科学的分析のメスを入れつつ、これを守ろうとした故・武智鉄二の説によれば、戦国時代に三味線音楽が琉球経路で中国から入ってくるまで、日本に「歌」という形式の音楽は存在しなかったという。それまでは語り物系統のレシタティブにユリやオトシがつくという「謡」

が存在していただけで、器樂的な発想から出発した歌声というものは存在しなかったというのである。

ところが三味線樂器は、撥絃樂器（はじいて鳴らす樂器）であるために日本歌唱の特性に合致したリズム樂器としての要素を持ち、しかもメロディーを伝えるに足る音階樂器としての性格も合わせ持つていたので、これをマスメディアとして諸国間に民謡の交流が始まった。船唄や民謡が三味線を媒体として全国的に広がり示し、「歌」は民族的な広がりを持つようになった。三味線を伴奏とする日本歌曲の最古のものは三味線組歌であるが、組歌とは当時の民謡や流行歌を組み合わせて作ったものであった。今なお大阪の邦樂で重要な位置をしめる地唄も、現代でいうならギターで伴奏するフォークソングのようなものであったと考えられる。こうして、わが国にもメロディーを持った歌唱が誕生する。そして、この歌と謡との対立と融合との中から発達して総合的に展開された芸術が「浄瑠璃」な<sup>(3)</sup>かんづく大阪の義太夫節であった、というのが武智説である（この浄瑠璃と、西宮神社に仕える傀儡師が操る人形芝居とが合体して人形浄瑠璃、すなわち今日の文樂が誕生したことになる）。

近世の邦樂は歌舞伎の発達にともなうて成立するが、そこには舶来の三味線音樂の発達が大きく作用した。ほとんどの歌舞伎劇には下座の三味線が入るし、とくに歌舞伎劇の主要なレパートリーである義太夫狂言では、チョボと呼ばれる太夫の三味線が劇の進行に重要な役割をになう。この義太夫物（丸本物）というジ

河内…和風劇場の変遷

ヤンルは、竹本義太夫の創始した義太夫節が大坂の地で非常な発達をとげて全国津々浦々に広がり、それが歌舞伎の中へ移入されたものである。義太夫節の画期的な成功は、竹本義太夫という音楽家の才能によるが、近松門左衛門が作家として積極的に協力したこともあずかつていた。そして十八世紀に入ると、リアルな人間描写を重んじる「語り」の竹本座と、華麗な「歌声」を響かせる豊竹座が道頓堀の東西で競い合い、やがて両者の芸風が混じり合つて『仮名手本忠臣蔵』といった国民劇が続々と生まれる。

以上の過程をおおまかにまとめると、竹本義太夫という音楽家が確立した義太夫節により、歌舞伎や文樂といった近世樂劇の基が築かれたのが元禄時代であった、ということになる。つまり、三味線という舶來樂器を、能・狂言にみるような中世後期の日本語が消化するのに一世紀あまりかかったことになる。その歴史を思いおこすなら、明治以来、日本語が西洋音樂の受容に百年余り苦しんできたのも不思議ではない。しかし、もはや洋樂抜きの日本文化は考えられないとしたら、近世以来の日本語の伝統と断絶しない形での音楽劇のあり方が模索されてよい。

二〇〇二年、大阪府岸和田市に、歌舞伎の上演が可能で、つまり、花道と廻り舞台を設けることが可能な多目的ホールが開場した。商業劇場では東京・新橋演舞場が歌舞伎もミュージカルも上演可能な劇場として建て替えられている。現代劇や近代音楽だけでなく歌舞伎も上演できる劇場が欲しいという声は各地で大きくなりつつあるが、近世初頭に能舞台が歌舞伎劇場に進化していっ

た過程をふりかえることが、わが国の多目的ホール建設のありかたに示唆を与えてくれるのではなからうか。もし近世の歌舞伎が少しずつ洋楽を吸収して新しい音楽劇に進化していったとしたなら、はたしてどんな劇場機構が求められていたかを推理すること、これからの多目的ホールの最大公約数的な姿が見えてくるのではなからうか。

## 二、和洋の楽劇

一九九三年四月十一日、東京・青山の鉄錬会能楽堂で、雅楽、能、狂言、歌舞伎、文楽（人形浄瑠璃）、組踊、日本舞踊、邦楽、民族芸能などの研究・制作・奏演・評論等に携わる専門家が集まり、「楽劇学会」が創設された。記念講演をした能楽研究家の横道萬里雄は、その著書で芸能の総合的・立体的研究の必要性を強調している。

芸能研究の現状はあまりにもばらばらである。それぞれが狭い専門分野に閉じこもって交流がない。能研究者は歌舞伎を知らず、歌舞伎研究者は人形浄瑠璃を知らない。音楽研究者は目をつぶって音のみを追ひ、文献的研究者は舞台そっこのけで書物をめくる。これで本当の研究ができるのだろうか。

芸能の研究者のひとりとして、わたくしはいまそのことに深く思いをめぐらしている。<sup>④</sup>

二〇〇二年八月七日には大阪・国立文楽劇場小ホールに演劇評

## 四

論家や演劇プロデューサーが集まり「東西・楽劇の出会い」というシンポジウムがおこなわれた。大阪・上町台地に今も伝わる四天王寺舞楽（古代）、大和猿楽・近江猿楽・丹波猿楽などの系譜をひいて成立する観阿弥・世阿弥父子の能楽（中世）、大阪湾岸への三味線音楽の渡来（中世末期）に基く国民歌謡・義太夫節の普及（近世）、第一次大戦・ロシア革命に伴う東欧スラブ系音楽家たちの阪神間移住（近代）、梅田コマ劇場や宝塚歌劇などにおける翻訳ミュージカルの上演（現代）……古代から内外の音楽が交流して新しい舞台芸術が生まれる場となった関西の風土をふまえ、活発な討論がおこなわれた。

「楽劇」とは一般にリヒアルト・ワーグナーの創始したオペラの形式をさすが、明治時代に近松門左衛門とシェークスピアを比した坪内逍遙が、わが国の伝統芸能を世界的視野の中に位置づけ、新しい日本の音楽劇をめざそうとの意図から『新楽劇論』を著している。<sup>⑤</sup>能や歌舞伎、文楽など日本の伝統芸能の多くは、演劇と音楽が分かちがたく接合した総合芸術であり、それらは楽劇と呼んでよいのかもしれない。歌舞伎とオペラに多くの相違点があるのは事実だが（歌舞伎と違ってオペラは舞踊を様式にとりこまなかったのが一例だ）、共通する部分も少なくないのである。

歌舞伎や文楽が近世日本の楽劇として完成する十八世紀に西洋のオペラも成熟する。日本人の国民劇ともいふべき『仮名手本忠臣蔵』の初演は、寛延元（一七四八）年、道頓堀・竹本座（のちの浪花座）であるが、このドラマの基となる赤穂事件（四十七士

の討入）がおこった元禄時代は、歌舞伎・浄瑠璃作者の近松門左衛門が活躍した時代であり、同時に西洋でバロック音楽が栄えた頃でもあった。十九世紀初頭にはシーボルトが道頓堀・角の芝居（のちの角座）で歌舞伎の『妹背山婦女庭訓』を観劇し、シェークスピアの『ロミオとジュリエット』のようなドラマだと感想を記したというエピソードもある（筋が似ているからであろう）。

二十世紀に入ると、能や歌舞伎が西洋に紹介されて芸術家たちに刺激を与える一方、日本の古典劇にも少なからず西洋の芸術の影響があつた。フランスの駐日大使だった詩人のポール・クロデルは能に深い理解を示し、アイルランドの詩人・劇作家のイエーツはみずからの劇に能の形式を取り入れることで、死後も消えない人間の情念や悔恨、人間の業の深さを浮き彫りにしている。互いに翻案の試みもさまざまにおこなわれてきた。イギリスの作曲家ブリテンの『カーリユー・リバー』は能の『隅田川』をオペラ化したもので、それが逆輸入の形で日本に入ってきて現代能として上演されたこともある。演出を担当した武智鉄二は当時から「楽劇」という言葉を使っていたのである。

近年では、フランスの振付師モーリス・ベジャールが忠臣蔵を（四十七士にちなみ）四十七分で上演するというバレエ『ザ・カブキ』をフェスティバルホール等で上演、絶賛を博した。日本人が洋楽を用いて古典を再生させた例としては、オペラ歌手を伴奏に使った『仮名手本忠臣蔵』が蜷川幸雄の華麗な演出で話題を呼び（一九八八年、新神戸オリエンタル劇場）、関西のオペラ歌手が

河内・和風劇場の変遷

出演した近松門左衛門の『日本振袖始』のオペラ化も一応の評価を得ている（一九九〇年、アルカイックホール）。

ここで近松門左衛門の晩年をふり返ってみよう。最後の作品となった『関八州繫馬』が享保九年（一七二四）三月に竹本座で上演されているとき、妙な噂が大坂の町に広がった。作品の舞台は摂津・多田（兵庫県川西市）。のちの源氏一門の父祖、多田源氏の屋敷（多田の御所）にある築山を京都の大文字に見立て火をつけるといふ場面が劇中に出てくる。大文字の「大」の字は大坂の「大」でもあることから、大坂が焼ける前兆ではあるまいかという風説が流れたのである。はたして、興行の終わる日の正午、堀江で火事がおこり、折からの風にあおられて市中の七割が灰になる。近松の本拠地だった道頓堀竹本座も焼失したという。これが先述の享保の大火であり、その年の十一月、燃え尽きた命の残り火が消えるように、近松は七十一年の生涯の幕を閉じる。この大火後の大坂で、町全体に「互助」の思想が浸透して社会のネットワークが発達、生活文化がシステム化されることで町人文化が再生産されるようになっていった。舞台芸術の変容もそれに符合する。

#### 注

- (1) 「知恵づくり社会への提言」（『朝日新聞（朝刊）』一九九五年八月十二日）
- (2) 渡辺保『忠臣蔵』（中央公論新社、一九八五年）

- (3) 武智鉄二『かりの翅』（日本図書センター、一九九〇年）  
同『伝統演劇の発想』（芳賀書店、一九六七年）  
同『歌舞伎はどんな演劇か』（筑摩書房、一九八六年）
- (4) 横道萬里雄『能劇の研究』（岩波書店、一九八六年）
- (5) 坪内逍遙『新楽劇論』（早稲田大学出版部、一九〇四年）

【付記】 十七世紀以来の芝居町・道頓堀の長い歴史の中でも、三世紀半にわたって櫓（やぐら）を掲げてきた「中座」の足跡は、日本演劇史に揺るぎない位置を占める。『伽羅先代萩』など多くの歌舞伎の名作が初演された江戸時代から先の大戦の頃まで、中座は西日本でもっとも格式の高い劇場であった。江戸中後期から明治・大正にかけての上方の芝居のランキングを調べると、①中ノ芝居（中座）②角ノ芝居（角座）③四条南ノ芝居（南座）という順位になっている。昭和七年に大阪歌舞伎座が、昭和三十三年には今の新歌舞伎座が開場して、中座の相対的な地位は下がったが、それでも昭和五十二年に『仮名手本忠臣蔵』が東西で競演された際、檜舞台に選ばれたのは東京・歌舞伎座と大阪・中座であったし、現在の歌舞伎界を代表する幹部俳優、片岡仁左衛門や中村富十郎も中座で初舞台をふんでいる。中座が現役で活動してきたということは、東京でいえば「江戸三座」の代表格である中村座が現代なお東京の下町に存在しているような意味合いをもっていた。それだけに四年前の閉館は各界から惜しまれたのであり、建築物の一部を譲り受けたという声が福井県丸岡町はじめ各地から

## 六

上がった。若手俳優たちからも、せめて解体されるまでの間、芝居小屋の風情を残す中座で芝居をしたいという声がしきりと聞かれた。四国こんびらの金丸座が建てられる際にモデルとなり明治十八年には本邦初のシェークスピア劇が演じられたという大西の芝居（浪花座）も今年閉館となり、これで江戸時代から続いた「道頓堀五座」はすべて消滅してしまった。そんな芝居町の衰亡に追いつちをかけるように、解体中の中座が工事のガス漏れで爆発炎上するというショッキングなニュースが昨年九月に流れたのは記憶に新しい。